



Photographie absolue et mémoire virtuelle

Arnaud Rykner

► To cite this version:

Arnaud Rykner. Photographie absolue et mémoire virtuelle. Marguerite Duras : desseins de mémoire et d'oubli, Mar 2006, Louvain-La Neuve, Belgique. pp.1-13. halshs-00354485

HAL Id: halshs-00354485

<https://shs.hal.science/halshs-00354485>

Submitted on 19 Jan 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Photographie absolue et mémoire virtuelle »

Arnaud Rykner, Institut Universitaire de France / Université de Toulouse-Le Mirail

Il y a pour chaque homme, une image à trouver qui anéantit l'univers.

Louis Aragon, Le Paysan de Paris

Moi, je vois le camion encore plus si je ne le vois pas.

Marguerite Duras, Le Camion

On sait, au moins depuis Proust, sinon depuis le « premier Freud », que notre mémoire fonctionne selon un mode plus iconique que logique : parfois convoquée par notre volonté, elle fait surgir des images récurrentes, dont l'organisation varie assez peu, qui rassurent par leur intangibilité, presque à la façon d'un objet transitionnel qui nous rattacherait immuablement à notre origine nostalgique ; souvent convoquée par les événements ou les éléments (petits objets rencontrés par hasard et qui font remonter *brutalement* une part de mémoire *brute*, non conditionnée par du récit – ainsi la madeleine, les pavés et autres pans proustiens), elle produit des formes de flashs aveuglants, qui nous laissent d'abord titubant, puis nous invite à apprivoiser l'image oubliée, laquelle fait ainsi retour par surprise

Mais ce qui compte dans chaque cas, c'est bien le caractère régressif de la mémoire, qui, contrairement au souvenir, cherche à échapper à la mise en mots (qui serait ainsi mise en bière de la mémoire...). L'image, contrairement au langage, restitue le passé intime sans l'informer à la mesure d'une syntaxe collective. Ça sort, ça vient, c'est à moi et à moi seul, tandis que les mots tentent en vain de verser dans le domaine public une image qui n'appartient qu'à moi - et dont j'aurais pu tout autant rêver que me souvenir...

Si la photo joue depuis bientôt deux siècles un rôle si important dans le fonctionnement de notre mémoire (il n'y a qu'à regarder les piles d'album qui s'entassent sur les étagères familiales, et que même la photo numérique ne parviendra pas à amenuiser¹), donc si la photographie joue ce rôle mémoriel ce n'est pas tant par son éventuel pouvoir de preuve que parce qu'elle emblématise ce caractère mécanique, répétitif et mortifère de la mémoire : le « ça a été » de la photographie est à la fois un « ça ne sera plus jamais » et un « ça se répètera autant qu'on le voudra » :

« Ce que la photographie reproduit à l'infini [c'est bien sûr Barthes qui parle] n'a eu lieu qu'une fois : elle répète mécaniquement ce qui ne pourra plus jamais se répéter existentiellement » (La Chambre claire, p. 15)

Car le problème dans tout cela, c'est qu'il s'agit toujours de « ce qui ne pourra plus jamais se répéter existentiellement ». Ce qui a été, nécessairement, n'est plus. Et la photo nous dit cela, tout comme n'importe quelle image nous le dit dans la mesure où n'importe quelle image « objective » est toujours, au minimum, l'impression rétinienne, la trace photo/graphique, d'un événement dont la lumière nous parvient quelque milliardième de secondes *plus tard* (voire trop tard) ; le trajet de la lumière depuis l'objet regardé jusqu'à l'œil qui le regarde creuse donc l'espace d'une impossible possession. Perte nécessaire que l'on pourrait solenniser ainsi : *l'objet que je vois n'est pas plus réel que l'étoile morte dont je regarde la lumière : il est/a été seulement plus près de moi*. Ce que je vois, ce n'est pas ce qui est : ce que je vois, c'est, par nature, ce qui a été.

Autrement dit, alors même que la mémoire fonctionne naturellement sur un mode iconique, l'image, elle, renvoie naturellement à une inexistence (ce qui *a été* et dont je reçois l'image n'est pas ce *qui est*, même si cela peut en avoir l'apparence – seul le Dieu de la Bible conjoint ce qui est, a été et sera, et de ce Dieu, il n'existe pas d'image) ; on est ainsi pris dans une sorte de boucle infernale où mémoire, image et perte d'existence sont intimement et inextricablement liées. En un sens, tout le travail de Duras va consister à briser ce cercle infernal, et à réinjecter de l'existence là où il n'y a que de l'image, du présent là où il n'y a que du passé : la photographie absolue me paraît être la solution et le dispositif qu'elle a intuitivement, et tout au long de son œuvre, travaillé à trouver avant d'en formuler explicitement l'existence dans *L'Amant*.

¹ Au contraire, elle invite à multiplier encore plus les images du passé puisqu'elle ne prend même plus de place sur les étagères

I. De la « chambre noire » à la « chambre de lecture »

Dans l'idée même de « photographie absolue », on ne peut pas ne pas interroger pour commencer le paradigme de la photographie proprement dite, qui est, à tous les niveaux, le paradigme fondateur de *L'Amant*. On se souvient, d'abord, qu'à l'origine du travail « autobiographique », il y avait, le précédant, avant de lui céder la place, le désir de publier avec son fils un album de photos familiales dont Duras aurait écrit les légendes. La photo a donc bien un poids ; l'écrivain lui accorde une place, une existence, voire elle lui reconnaît une certaine efficacité. Autrement dit, avant même de s'abolir dans l'idée de « photographie absolue » (la photo jamais prise), la photographie se présente sans ambiguïté comme déclencheur de tout le projet. On pourrait certes penser que de l'album familial au « roman », la nature dudit projet a radicalement changé : aucune photo, dans les 140 pages des éditions de Minuit. Mieux, lorsque des photographies « réelles » (i. e. auxquelles on peut supposer où identifier un référent réel) sont évoquées, c'est toujours pour poser leur principe mortifère et leur attribuer une fonction très proche de celle qu'une bonne partie du XIXe siècle à attribuer à la photographie, jusqu'à sa formulation définitive par Roland Barthes : la photo dit la mort, voire la photo apporte la mort.

« Quand elle a été vieille, les cheveux blancs, elle est allée aussi chez le photographe, elle y est allée seule, elle s'est fait photographier avec sa belle robe rouge sombre [...]. Sur la photo elle est bien coiffée, pas un pli, une image. Les indigènes aisés allaient eux aussi au photographe, une fois par existence, quand ils voyaient que la mort approchait. Les photos étaient grandes, elles étaient toutes de même format, elles étaient encadrées dans des beaux cadres dorés et accrochées près de l'autel des ancêtres. » (P. 118².)

« Sur la photo elle est bien coiffée, pas un pli, une image » : la photo c'est l'image par excellence, parce que c'est ce qui dit la mort et ce qui la donne. Et si la photo c'est l'image, c'est pour cela qu'inversement l'image de la mère est commentée comme il le serait fait d'une photo :

« J'ai regardé ma mère. Je l'ai mal reconnue. Et puis, dans une sorte d'effacement soudain, de chute, brutalement je ne l'ai plus reconnue du tout. Il y a eu, tout à coup, là, près de moi, une personne assise à la place de ma mère, elle n'était pas ma mère, elle avait son aspect, mais jamais elle n'avait été ma mère. [...] L'épouvante ne tenait pas à ce que je dis d'elle, de ses traits, de son air de bonheur, de sa beauté, elle venait de ce qu'elle était assise là même où était assise ma mère lorsque la substitution s'était produite, que je savais que personne d'autre n'était là à sa place, qu'elle-même, mais que justement cette identité

² Sans autre précision, la pagination renverra toujours à l'édition originale de *L'Amant*.

qui n'était remplaçable par aucune autre avait disparu, et que j'étais sans aucun moyen de faire qu'elle revienne, qu'elle commence à revenir. Rien ne se proposait plus pour habiter l'image. » (P. 105.)

Tout se passe comme si dans les photos regardées pour le projet d'album familial, Duras refaisait l'expérience barthésienne à cette différence près qu'aucune photo, aucune image n'y présente le *punctum* de la photographie du Jardin d'Hiver qui, dans *La Chambre claire*, permet à Barthes, en quelque sorte, de sauver la photographie et même d'en dégager l'essence. L'image de Marie Legrand est toujours celle d'une morte, détaché de son propre corps. On trouve là, du même coup, le fondement du « théâtre de la mère », qui va informer une bonne partie du théâtre de Duras à partir des années 70-80. Telle la Mère de *l'Eden cinéma*, voire telle Madeleine dans *Savannah Bay*, à qui Duras fait porter la robe rouge de la photographie (« elle s'est fait photographier avec sa belle robe rouge sombre »), celle-ci apparaît toujours comme une morte séparée de sa propre histoire, comme si l'image, la photo, opérait cette scission mortifère entre l'être et son corps.

A l'inverse, et c'est sur ce renversement que repose la photographie absolue, Duras construit sa propre image par soustraction de l'image proprement dite ; elle *imagine* sa propre photographie, sur le bac, par soustraction de l'effet photographique, comme pour échapper au destin de la mère et garder la maîtrise de son destin à elle, sans être jamais prisonnière de l'image. *L'Amant*, bien avant d'être l'histoire de l'amant, pourrait ainsi se lire comme l'opposition brutale de ces deux images, de ces deux photos : celle de la mère et celle de la fille. Au « noème » nostalgique et mortifère de la photographie de la mère dans *La Chambre claire*, elle oppose, sans passer par l'invention d'un *punctum* qui sauverait l'image réalisée, un noème dynamique et vivifiant. Ce noème (pour rester dans la terminologie barthésienne), c'est celui de la photographie absolue qui n'a en fait plus guère à voir avec la photographie proprement dite. D'où la dérive étonnante qui sépare le projet initial d'album légendé et le roman autobiographique qu'est finalement *L'Amant*.

En fait, dès les premières pages, on voit comment le modèle va s'effacer pour venir s'inscrire paradoxalement en filigrane (c'est-à-dire être inclus dans la matière même de l'œuvre, et rendu visible seulement sous un certain angle, selon une certaine *optique*) – façon peut-être d'être « enlevée à la somme » tout en étant présente.

L'œuvre, on s'en souvient, s'ouvre sur l'évocation d'un visage ; mais pas de n'importe quel visage : celui de MD, bien sûr, mais avant même d'être celui de MD c'est un visage « dévasté », c'est-à-dire couvert de *traces* qui défont l'édifice symbolique que constitue

d'ordinaire la face sociale que notre visage construit et qui construit notre visage. Celui sur lequel s'ouvre le livre est « lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée ». C'est un visage détruit par l'alcool. Mais aussitôt après, le récit proprement dit semble vraiment commencer, et enchaîne sur une image :

« Que je vous dise encore, j'ai quinze ans et demi.
C'est le passage d'un bac sur le Mékong.
L'image dure pendant toute la traversée du fleuve. » (P. 11.)

Au « *visage* » s'est donc substitué une « *image* », dans une sorte de fondu enchaîné qui produit la superposition automatique de l'un et l'autre. Puis, à la fin du paragraphe suivant, la narratrice revient sur le visage, un visage dont on ne sait plus s'il s'agit de celui de la femme dévastée ou de celui de l'enfant du bac :

« On m'a souvent dit que c'était le soleil trop fort pendant toute l'enfance. » (P. 12.)

L'ensemble du texte construit ainsi une double association, d'une part entre le visage du vieillard et le visage de l'enfant (la phrase suivante parle « des enfants-vieillards de la faim endémique »), d'autre part entre le visage et une plaque où le soleil serait venu s'inscrire, (soleil écrit à même la peau). Or, au moment même où il pose cette association, il la révoque, dans un geste presque oxymorique :

« Mais non, ce n'est pas ça. [...] Non, il est arrivé quelque chose lorsque j'ai eu dix-huit ans qui a fait que ce visage a eu lieu. » (P. 12-13.)

Dix-huit ans : l'âge où elle veut tuer le grand frère, mais non pas quinze, l'âge de la rencontre avec l'amant. On pourrait penser à une contradiction. Mais la différence importe peu pour Duras puisqu'elle précise très vite, juxtaposant une nouvelle couche de temps :

« Maintenant je vois que très jeune, à dix-huit ans, à quinze ans, j'ai eu ce visage prémonitoire de celui que j'ai attrapé ensuite avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie. [...] Ce visage de l'alcool m'est venu avant l'alcool. L'alcool est venu le confirmer. J'avais en moi la place de ça, je l'ai su comme les autres, mais curieusement, avant l'heure. De même que j'avais en moi la place du désir. J'avais à quinze ans le visage de la jouissance et je ne connaissais pas la jouissance. » (P. 15.)

Autrement dit, à partir de cette confusion des temps mais aussi de cette profusion des propositions qui alternent les rapprochements en même temps que les oppositions, le texte construit tout à la fois une équivalence entre le visage et la photographie, une équivalence entre le passé, le présent et le futur (avec un visage prémonitoire dans une vie où « très vite [...] il a été trop tard » - p. 9), une équivalence entre ce qui est et ce qui n'est pas. Et toutes

ces équivalences conduisent à la jouissance, une jouissance connue avant d'être connue, comme une photo qui aurait été prise avant d'être prise. Et si je reviens avec insistance sur cette présence obsédante de la photographie, c'est qu'elle est également au cœur de la scène d'amour qui donne en quelque sorte son titre au livre.

Ainsi, dans la « chambre sombre » où l'on ne parle pas, sur les stores de laquelle « on voit les ombres des gens qui passent dans le soleil des trottoirs » (p. 52), dans cette chambre où l'enfant va être pour la première fois pénétrée par l'amant et en jouir, on voit réapparaître conjointement et l'image du bac³ et la photographie⁴ et le visage prémonitoire qui conjoint tous les temps tandis qu'il suspend à tout jamais l'histoire et la cristallise sur le visage vieilli du début⁵. Or, comme le dit encore la narratrice en personnifiant cette « chambre sombre » :

« [...] je sais que cette chambre est ce que j'attendais. » (P. 57.)

Cette chambre est ce vers quoi tout converge et qui réunit tout : c'est la chambre où le visage prémonitoire rejoint le temps de son accomplissement et c'est la chambre où l'image du bac trouve sa justification. Comme la poésie selon René Char, « l'amour réalisé du désir *demeuré* désir » a en quelque sorte pris la place de la photographie manquante, qui est elle-même le cœur de la création. Une image non-advenue, un amour toujours au bord d'être réalisé. Une image révélée mais non fixée. Une image lue, mais non représentée. Car la chambre noire durassienne est cette « chambre de lecture » dont il est question dans *Les Parleuses* :

« La chambre noire, c'est ce que j'appelle la chambre de lecture⁶. »

Marguerite Duras s'approprie en effet le paradigme de la photo en le déplaçant de l'écriture à la lecture : la photographie n'est plus ce qui s'écrit – graphein – mais ce qui se lit, c'est-à-dire aussi se choisit (*lego*) parmi des possibles. Ainsi, dès le début du livre, c'est une lecture de son visage qui est posée : un homme vient vers elle⁷ et choisit son visage de

³ Cf. « Déjà, sur le bac, avant son heure, l'image aurait participé de cet instant. », p. 50.

⁴ Cf. « Je lui dis que [...] toujours j'ai été triste. Que je vois cette tristesse aussi sur les photos où je suis toute petite. Qu'aujourd'hui cette tristesse, tout en la reconnaissant comme celle que j'ai toujours eue, je pourrais presque lui donner mon nom tellement je lui ressemble. », p. 57.

⁵ Cf. « Ce jour-là dans cette chambre les larmes consolent du passé et de l'avenir aussi. » « J'ai vieilli. Je le sais tout à coup. Il le voit. » (p. 58-59, à rapprocher des p. 15-16 : « Ce visage se voyait très fort. Tout a commencé de cette façon pour moi, par ce visage voyant, exténué, ces yeux cernés en avance sur le temps, les faits. »)

⁶ Marguerite Duras et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, Minuit, 1974, p. 191.

⁷ A Bernard Pivot, lors du numéro d'*Apostrophe* qu'il consacre à la sortie de *L'Amant*, elle dira que cet homme est le frère de Prévert, croisé dans le hall de la Maison de la Radio.

vieille femme, en même temps qu'il choisit de faire une lecture de MD à partir de son visage « dévasté ». Elle-même reprend ce mouvement et se l'approprie aussitôt :

« [...] j'ai vu s'opérer ce vieillissement avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture » (P. 10.)

On voit ainsi comment Duras parvient, à retourner l'inscription de la trace (dont on a vu qu'elle était trace de temps et trace de lumière, visage et image) en l'arrachant à la posture mortifère du *ça a été* pour l'amener vers une dynamique de l'actualisation. La chambre noire, c'est à présent non plus une machine qui déclasse la réalité dont elle s'empare⁸, mais la tête même du lecteur qui produit une image en suspens, jamais fixée. Un retournement étonnant s'opère ainsi : traditionnellement (cf. Pierce) la trace suppose la contiguïté et le symbole la coupure ; mais Duras au contraire fait de la trace une coupure (*ça a été* donc *ça n'est plus*, et la photo n'est que mort écrite), et de la symbolisation que suppose la lecture une mise en continuité et une durée.

La continuité, je la vois dans l'énoncé même de ce qu'est la photographie absolue :

« C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été. L'objet était trop mince pour la provoquer. Qui aurait pu penser à ça ? Elle n'aurait pu être prise que si on avait pu préjuger de l'importance de cet événement dans ma vie, cette traversée du fleuve. [...] C'est pourquoi, cette image, et il ne pouvait pas en être autrement, elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. Elle n'a pas été détachée, enlevée à la somme. C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur. » (P. 16-17.)

Si la photographie avait existé, « elle aurait été enlevée à la somme ». Mais « elle a été omise », « oubliée » et « n'a pas été détachée, enlevée à la somme ». La contradiction entre le début et la fin du paragraphe n'est qu'apparente. Il aurait été facile de la mettre sur le compte du « style Duras » et de ses supposées incohérences ; en fait, elle pointe ce qui me semble être un des enjeux majeurs de cette photographie qui n'en est pas une. Parce que la photographie absolue opère par soustraction de l'image, elle empêche la soustraction que produit l'image elle-même, et produit par là une positivité. Là où l'image avec son trop plein produit du vide, la photographie absolue, avec son manque à voir, produit une plénitude qui informe l'ensemble de l'œuvre. Elle est prégnante au sens où Barthes pouvait utiliser le terme pour commenter Lessing et Diderot.

⁸ Cf. Charles Grivel : « une machine chargée (censément) de reproduire le monde parvient à doter ses produits de réalité et à déclasser, du même coup, ce qui lui a servi de modèle : ce que je photographie est désormais fiction (*Wetzel*) », « J'introduis aux machines », in *Mana* [Manheim], n°8, 1988 (*Appareils et machines à représentation*), p. 16.

II. De l'instant prégnant à la matrice durassienne

Car l'absolu de la photographie absolue est le contraire d'un achèvement. C'est une totalité ouverte, en attente d'actualisation, et qui conjoint de ce fait, comme le visage même de Marguerite Duras, enfant et vieille femme (puisque c'est le même visage), les deux extrémités du fil temporel : un image qui est déjà dans l'après tout en étant encore dans l'avant ; une image irréaliste mais qui désigne le Réel, qui pointe le lieu de son incompréhensible épiphanie :

« [...] nécessairement total, cet instant sera artificiel (irréal : cet art n'est pas réaliste), ce sera un hiéroglyphe où se liront d'un seul regard (d'une seule saisie, si nous sommes au théâtre, au cinéma) le présent, le passé et l'avenir, c'est-à-dire le sens historique d'un geste représenté. [...] L'instant prégnant, c'est bien la présence de toutes les absences (souvenirs, leçons, promesses) au rythme desquelles l'Histoire devient à la fois intelligible et désirable. »⁹

Et l'on voit comment cette « présence de toutes les absences » fait barrage à cette absence de toute présence qu'impose la photographie ou l'image proprement dite. Il s'agit bien de renverser le processus en permettant un véritable ré-imaginement du monde¹⁰. Ainsi la photographie absolue contient-elle en germe tous les possibles dont se nourrit l'œuvre durassienne. Elle les porte littéralement. En un sens, c'est l'ensemble de l'œuvre de Duras qui s'écrit comme une photographie absolue, comme une photo qui n'advient pas mais désigne le Réel du fait même qu'elle n'advient pas. Ainsi peut-on dire que le conditionnel en est la traduction syntaxique, qui nous fait passer du « ça a été » de la photo à un « ça serait », ou un « ça aurait été » ou un « ça pourrait être » ; l'écran noir (*L'homme atlantique*) ou le cadre vide (de la fenêtre dans *Le Ravisement...* ou de la pierre blanche dans *Savannah Bay*) en sont la traduction iconique.

De même, dans *Le Camion*, la photographie absolue est déjà là, qui porte à la fois le texte (avec ses conditionnels) et l'absence d'images (qui fait que c'est un film sur un film qui n'a jamais été tourné). Écriture, image et mémoire chez Duras sont ainsi totalement informées par ce non-temps, cette non-image, ce non-souvenir que désigne la photographie

⁹ Barthes, Roland, « Diderot, Brecht, Eisenstein », in *Oeuvres complètes*, t. IV, Paris, Seuil, 2002, p. 341.

¹⁰ J'emprunte l'expression à Marie-Madeleine Mervant-Roux, qui l'utilise pour parler de l'œuvre de François Tanguy et du théâtre du Radeau, chez qui l'on pourrait sans trop de peine reconnaître une proximité avec l'œuvre durassienne. (« Le ré-imaginement du monde. L'art du Théâtre du Radeau », in *La Scène et les images*, sous la dir. de B. Picon-Vallin, « Les voies de la création théâtrale », n°21, CNRS éditions, 2001).

absolue. Car le conditionnel durassien n'a pas vocation à se transformer en indicatif, de même que la photographie absolue n'a pas vocation à se transformer en image, de même que la mémoire durassienne n'a pas vocation à se transformer en souvenir. Ce qui s'énonce à chaque fois, c'est un « peut-être » souverain, qui fait la puissance incomparable de l'écriture durassienne. Un « peut-être » qui ne désigne rien d'autre que « ce qui peut être », c'est-à-dire le réel lui-même. Et Régy citant Wittgenstein, dans *L'Etat d'incertitude*, est encore au plus près de Marguerite Duras:

« on ne devrait pas dire une chaise, mais une peut-être chaise »¹¹

Car il s'agit bien pour Duras de défaire les fausses liaisons apprises et véhiculées par le langage ou les images toutes faites, pour montrer justement que ces liaisons sont factices et mortifères et rétablir les véritables liaisons, la véritable continuité ; de même, il s'agit de rétablir une circulation dans le langage (entre le langage et l'image) pour empêcher l'immobilisation produite par les images traditionnelles. Du coup, on voit que « l'absolutisation » de la photographie (qui passe, dans *L'Amant*, par une renonciation à la photographie), c'est-à-dire aussi la resymbolisation de l'indice, aboutit à une refonte et une refondation du symbolique : en apparence Marguerite Duras va à l'encontre d'un mouvement essentiel de la modernité, qui suppose une désymbolisation du langage et une prédominance systématique de l'image qui va de pair avec une relativisation du texte (ainsi son théâtre, qui est fondamentalement un théâtre de texte, a-t-il pu sembler détonner à une époque où le théâtre tendait à abandonner le texte). En fait, elle arrive à redonner au texte les pouvoirs de l'image (son caractère à la fois primaire, régressif et fondateur) sans pour autant abandonner les pouvoirs du langage. Son symbolique à elle valorise la coupure non pas tant avec le Réel lui-même qu'avec ses représentations. Du coup, la photographie absolue est la négation de la photographie qui fige et tue ; de même, l'écran noir est la négation du cinéma ; de même, le texte durassien est la négation de la littérature ; de même, la mémoire durassienne est la négation du souvenir, c'est-à-dire des fausses liaisons, des faux enchaînements, des reconstructions factices qu'impose le récit.

Ainsi la photographie absolue est-elle l'instrument d'une mémoire dynamique, d'une tension perpétuelle, d'un éréthisme permanent (proche de celui que Barthes désigne à travers le « sens obtus »), qui fait qu'on est, avec Duras, toujours au bord de la représentation (au bord de la lumière, au bord de la scène) sans jamais franchir la limite qui nous ferait basculer dedans. C'est là le paradoxe même de cette image qui n'est absolue

¹¹ Régy, Claude, *L'Etat d'incertitude*, Besançon, éd. Les solitaires intempestifs, 2002, p. 15.

que d'être inachevée, jamais figée, toujours mobile, transformable. Et l'on peut penser de nouveau au camion, et au commentaire qu'en fit Duras, en rétablissant justement une liaison logique capitale :

Michèle Porte : Dans le film, Depardieu vous demande : « Ça aurait été un film ? »

Marguerite Duras : Oui. Et je dis : « Ça aurait été un film. – C'est un film. » Il faut traduire : donc c'est un film.¹²

Ça aurait été donc ce n'est pas ; mais cela pourrait être, cela pourrait avoir été, *donc* c'est. C'est parce que ce n'est pas mais que cela pourrait être. Autrement dit, c'est parce que l'image a renoncé à son pouvoir de fixer la réalité, c'est parce que l'image a renoncé à son pouvoir de preuve qu'elle devient « absolue », qu'elle contient et ramasse la totalité du réel. C'est parce que du visuel elle est passée au virtuel avant même que la photographie argentique ne soit définitivement supplantée par la photographie numérique.

III. Du visuel au virtuel : une autre modalité du signe

Car de même que Duras « s'avère savoir sans [Lacan] ce qu'[il] enseigne »¹³, elle a pressenti avant les scientifiques et sans les scientifiques le changement de paradigme que la fin du XXe siècle nous a donné de vivre, et dont nous n'avons pas fini de sentir les conséquences. Loin d'en rester à une méfiance somme toute classique pour le visible, coupable d'engluier le visuel, de le figer et de lui donner la mort dans une image qui n'est jamais qu'une perte du Réel (« voir, c'est perdre »¹⁴), loin d'en rester aussi à une glorification tout aussi classique du verbe (qui permet à Gilles Costaz de dire joliment que «*Marguerite Duras est incontestablement notre Racine* »¹⁵), Marguerite Duras créée, avec la photographie absolue (dont toute son œuvre porte la marque, sans attendre que la formule en soit trouvée dans *L'Amant*), cette remontée de l'image dans le texte qui n'est ni effondrement du symbolique dans l'indiciel¹⁶, ni pure transformation de l'indice en symbole, mais véritable conjonction de l'empreinte et du code.

¹² « Entretien avec Michèle Porte », in *Le Camion*, Minuit, 1977, p. 85.

¹³ Cf. « Hommage fait à Marguerite Duras... », in *Cahiers Renaud Barrault*, n° 52, décembre 1955, p. 9.

¹⁴ Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 14.

¹⁵ Costaz, Gilles, « Théâtre : la plainte-chant des amants », in *L'Arc*, n° 98, 1985, p. 67.

¹⁶ On en trouve des marques chez Balzac, Zola ou Proust, qui ouvrent ainsi la voix à la modernité. Voir Pans. *Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, Paris, Corti, 2003.

Rien à voir cependant avec la tentation d'un certain art contemporain de s'offrir à la fois le « chic » du langage et le « choc » de la trace, que dénonce Régis Debray :

« Une merveilleuse affaire : s'offrir l'empreinte – giclure, frottage, tache, tatouage ou collage – bref l'enfance muette du signe, tout en faisant que ces premiers soupirs fonctionnent aussi comme des mots, unités discrètes d'un système articulé [...] : cumuler les prestiges de la sensation et ceux du langage, le retour à la texture et l'exégèse textuelle. Nos vieux bébés – puisque tout artiste est un enfant – rêvent de joindre l'émotion du cri primal et l'interprétation conceptuelle de leur cri. Le choc et le chic, le contact physique et l'interprétation théorique, le raptus d'extase dans la galerie et la préface de Derrida dans le catalogue. »¹⁷

La photo n'a pas été prise ; ou plutôt elle l'a été dans la conscience de l'écrivain qui la transfère directement dans la conscience de son lecteur. Autrement dit, la trace est immédiatement codée et transmissible universellement sans perdre sa singularité – un peu comme si, dans le mouvement d'une dialectique improbable, Duras faisait l'économie du second moment hégélien (ici celui de l'image qui n'ayant pas été prise n'a pas été « enlevée à la somme ») pour accéder immédiatement à un universel qui n'a plus rien d'abstrait (puisque'il vient s'incarner, s'enraciner dans l'imaginaire partagé des lecteurs). Empreinte virtuelle, la photographie absolue est ainsi capable de lier l'absolue singularité du réel et l'universalité du code (qui fait que chacun peut habiter cette photographie absolue et s'y sentir chez soi, au plus près de soi). On voit ainsi à quel point Duras, dans sa folie même, est au plus près de l'épistémé la plus contemporaine, qu'elle a pour ainsi dire anticipée, sinon participer à faire émerger. Photographie « numérique » avant l'heure (trace immédiatement codée qui ne laisse pas de trace), la photographie absolue dématérialise le signal tout en s'en faisant la traduction parfaite. Elle fonctionne ainsi, du même coup, à la manière de la biométrie qui authentifie une identité à partir de sa mise en code. On s'aperçoit ainsi que cette virtualisation continue du réel est une autre façon d'accéder au réel en faisant l'économie de la trace qui fige (l'empreinte, c'est la mort), et sans pour autant en passer par la coupure que suppose le seul symbole.

On s'aperçoit ainsi que ce que Duras propose avec la photographie absolue, ce que *L'Amant* formule et formalise, et ce qui s'élabore à travers l'ensemble de l'œuvre, au moins depuis *Le Ravissement de Lol V. Stein*, c'est rien moins qu'une nouvelle modalité du signe : non pas un entre-deux de l'indice et du symbole (la photo absolue n'est pas une icône au sens peircien), mais une mise en relation, une circulation entre l'indice et le symbole. Cette autre catégorie de signe qu'est le virtuel, il faut la prendre très

¹⁷ Debray, Régis, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1994, p. 96.

sérieusement, comme une expression possible capable de rendre compte un état de réalité que la science et la technologie nous ont récemment appris à côtoyer quotidiennement, mais qui a toujours été au cœur de l'expérience humaine. Le virtuel est un signe sans signifié, ou plus exactement un signe dont le signifié est perpétuellement errant, ni passé, ni présent, ni futur, mais conjoignant le présent, le passé et le futur, comme le visage dévasté de la narratrice ; c'est aussi, du coup, un signe perpétuellement mobile, jamais fixé, aléatoire, seul capable de traduire les errances mêmes de la mémoire. Contrairement à la photographie, il ne désigne pas, n'apporte aucune preuve, mais il dote la réalité d'une puissance vitale infinie, véritable *virtù* du virtuel qui fait la *vertu* de la photographie absolue, c'est-à-dire sa puissance absolue, illimitée :

« Dieu seul la connaissait. C'est pourquoi, cette image, et il ne pouvait pas en être autrement, elle n'existe pas. [...] C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur. » (P. 17.)

Puissance d'interprétation du réel, comme la *virtù* chez Machiavel (cf. *Les Discours*, livre II), mais aussi « puissance illimitée et miraculeuse de Dieu, comme la *virtus* des théologiens »¹⁸, la photographie absolue a cette *vertu* de n'être que du réel en puissance et de désigner du même coup la puissance du réel :

« Si je prends un poil de ta barbe, et si j'arrive à en libérer l'énergie nucléaire, j'ai une bombe. Un gramme de ton corps contient l'énergie de plusieurs bombes nucléaires. Mais cette énergie est virtuelle. »¹⁹

Comme la *virtù*, encore, la photographie absolue est une façon de rendre productif et créateur l'aléatoire de la réalité, dont le conditionnel est la marque syntaxique récurrente chez Duras. Ce qui pourrait être, ce qui pourrait avoir été, ce qui pourrait ne pas être, ce avec quoi il faut vivre, ce qui nous fait vivre aussi quand le déterminisme absolu des images nous immobilise à tout jamais dans une posture, cela seul fait l'objet de la quête de l'écrivain. De là découle aussi la mise à mort définitive du réalisme et des restes de positivisme dont la modernité n'arrivait pas à se déposséder et dont la photographie proprement dite, aussi bien que le cinéma traditionnel, tendaient à être l'ultime expression. Il n'y a plus de preuve possible du monde, puisque le monde n'est que « probable ». Comme le réel dont la physique quantique cherche à rendre compte, l'écriture durassienne

¹⁸ Fumaroli, Marc, « Discours sur la vertu », prononcé lors de la séance publique de l'Académie française du 5 décembre 2002 (disponible sur le site de l'Académie française : http://www.academie-francaise.fr/immortels/discours_spa/fumaroli_2002.html).

¹⁹ Claude Régy, « Variations sur l'invisible » d'après ses notes de lecture pour *Variations sur la mort*, de Jon Fosse. Repris sur http://www.colline.fr/ressources/pdf/peda_variation.pdf, p. 45.

– écriture quantique, en un sens - est en perpétuel mouvement (mouvement d'auto-crédation permanente qui explique au passage les phénomènes de ressassement chez Duras). La photographie absolue est en quelque sorte photographie de ce mouvement de l'écriture, de ce fantasme du réel qui est au plus près du réel.